

想像の場所

——ペーター・ハントケ『サント・ヴィクトワール山の教え』試論——

藤 原 菜 穂

1. ゆるやかな連続

『サント・ヴィクトワール山の教え』（1980年）¹は作家ペーター・ハントケが1979年から1981年にかけて発表した『ゆっくりとした帰郷』四部作の二作目にあたる。この作品は他の三作品との比較においても、またハントケの作品全体においても、最も参照されることの多い作品の一つである。そのように注目を集めてきたことに寄与しているのは、第一に本作が画家セザンヌの芸術に関係しているという要素が大きい。題名にあるサント・ヴィクトワール山とは、セザンヌが初期から晩年まで描き続けた、プロヴァンス地方に実在する山である。この題名が予想させる通り、本作は主人公によるセザンヌの絵画経験を中心的に扱っている。第二に、それと並行する形で、ハントケ自身の詩論が展開されていることが挙げられる。より厳密に言えば、セザンヌの絵画を端緒として、この作家の極めて根本的な問題である、書かれるべきことがいかにして発見されるかという問題を扱っている作品である。この物語の語り手である主人公「私」は芸術上の本質的な課題を、自分自身の問題として次のように考える——「そうすると現実的なものとは到達されたフォルムだった。それは歴史の栄枯盛衰において消え去るのを嘆くのではなく、平和に存在しているものをさらに先へ渡すフォルムだ。——芸術においてそれ以外のものは何も問題とならない。しかしそうすると先へ渡す際に問題になるのは、何が生に初めてその感覚を与えるかということだ」（S. 21）²。彼はセザンヌの描いた土地を実際に歩きながら、この課題に解決を与えることを考える。

本作の成り立ちはしかしその二つの軌道——セザンヌとハントケそれぞれの芸術——を順に辿るような単純なものではない。物語の筋と呼び得る事柄は、主人公の「私」がセザンヌの絵に強い衝撃を受けた結果、サント・ヴィクトワール山を二度訪れたという事実しかないにもかかわらず

1 Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 1980.引用頁は本文中に示す。

2 ここでは特に、セザンヌの作風の変化が話題にされている。初期セザンヌの絵画は主観的な情念が荒々しく表出したものであったが、時と共に彼の関心は、目の前にあるモチーフだけを純粹に見ることへ移って行った。そのような姿勢のもとで描かれた様々なもの（「りんご」や「岩」、「人間の顔」）がここでは「現実的なもの」と呼ばれている。

ず、「その山が後に与える作用は山の博物学をむろんはるかに超え出ている」(S. 85)、そして「サント・ヴィクトワール山のまわりの領域は、気がつかないうちにますます広がった。実際にそうなんだ」(S. 87)とあるように、様々な時間の切断面を含みながら展開されていく。つまり物語の舞台も時間も決して平面的に統一されることがない。例えばこの主人公はサント・ヴィクトワール山周辺の村々だけではなく、パリ郊外やベルリンに位置する小さな丘、ザルツブルクの小さな森へも出かけてゆく。これらの外的な出来事の合間には、主人公の意識内の事柄も平等に描写の明るみに出てくる。物語の展開における、空間上ならびに時間上の移動が絶え間ないのである。

セザンヌの絵画には、本来ならば一つの平面に集約され得ない、複数のパースペクティブが共存していることが、今日まで幾度も言われてきた。彼の絵画のこうした特徴と、本作の特徴を比較する論者もいる³。それというのも本作が、多岐にわたる挿話を導入しながら展開されるため、物語の脈絡というものを辿る事が容易ではないからだろう。主人公が歩くことを通して知るいくつかの場所によって、様々な側面から彼の興味が掻き立てられる。それが引き起こす彼の思索とともに物語の話題も移り変わる。この興味が磁石のように、離れたものと近くにあるものを、物語が展開される時間軸に引き入れており、それによって過去の時間の様々な層が溶け合っていると見る論者もいる⁴。本作は確かにそのような時間の重層性を備えているのだが、しかしこの点には疑問が残る。というのも、この作品は本当にそれぞれの出来事や想念が「溶け合っている」という印象を与え得るだろうか。ごく短い例になるが、例えば次のような部分はどうだろう。主人公はセザンヌについて知るより前に、クールベの絵を見て（ここでは特に「市場から帰るフラジェイの農民たち（ドゥー地方）」という絵が取り上げられているのだが）、「私はこれらの絵の卓越した沈黙に捉えられた」(S. 31)という。

クールベは、はっきりと場所を特定するその題名が述べているように、日々繰り返される風俗画の場面を、実際の、歴史的な出来事と重ね合わせた。そこで彼の描く人物たちは、(中略)共感的な想像力のもとでは、まとまりのある荘重な行列を形作るのであって——いまやあの年老いた女性の、「私のお気に入りの」風俗画もその行列の一部なのだが、それは彼女が、ずっと後になって、ある暖かな天気の良い日に、買い物袋を持って西ベルリンの裏通りをゆっくりと散策し、そして私に、この風俗画を深化する沈黙が続く間、並び立つ建物のファサードが、我々みな、これからは幸福に持続する平和の行列であることを明かして

3 Vgl. Ingeborg Hoesterey: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne. Frankfurt a.M. (Athenäum) 1998, S. 113.

4 Vgl. Ellen Dinter: Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung: „Langsame Heimkehr“ 1979-1981. Köln, Wien (Böhlau Verlag) 1986, S. 127.

くれたからだった。(S. 31f.)

ここで言われていることを要約すれば、クールベは、人々の生活において何ら言葉を必要とせず、「沈黙」のうちに営々と繰り返される情景の内に、人間の営みに備わる永遠性を捕捉したということである。そしてその永遠性ゆえに彼の風俗画は、この主人公の知覚において、遙か隔たった時代と場所で結ばれた平穏な視覚像として反復された、とすることが可能だろう。ただ、この引用部分は二つの要素——クールベの絵に関する思索と、主人公が西ベルリンで目にした場面の記憶——から成る一段落の全体であるが、果たしてこれら二つの間には「溶け合っている」と呼べるほどに自然な連関が認められるだろうか。というのも、後者の話題はこの箇所ですでに限り、こうして唐突に、わずかの間だけ物語に加わり、あとは他のどの頁にもこれ以上現れることはないからだ。つまりこれら二つの要素の連続性は「溶け合う」というよりもむしろ、ただ「共感的な想像力」によってのみ、一つの「行列」という文脈においてかろうじてつながっている状態である。

物事の普遍性をめぐる省察と身近な日常的風景との混在はハントケの作風を特徴付ける性質の一つであり、この場面もその典型的な例だと言えるだろう。本作にはこのような、いくらか飛躍的、あるいは断片的な印象を与える箇所がいくつもある。しかし同時に、作家の恣意性がすでに警戒されていることは明らかだ。なぜなら、これら見かけ上の飛躍や断片の根底では、書くことをめぐる何らかの法則を遵守しようとする意識が繰り返しほめかされるのである。

国家は「その規範の総体」と名づけられた。それに対して私は自分には、ある別の法秩序としての、フォルムの王国⁵というものが、義務付けられていることを知っている（中略）。しかし個人的にこの王国に寄与する権利を人に与えるものは何だろう？ どんな仕事のときでも私を新たに苦しめるのはこの疑問だ。(S. 26f.)

どうして私は書く「権利」というのだろうか？——そこで漠然とした愛の瞬間が訪れ、その瞬間なしには書くことが正当に存在しない。(S. 71)

主人公にとって「書くこと」は果たさなければならない使命でありながら、しかしそれを遂行することは最初から与えられた当然の権利ではない (S. 68, 70, 72f.)。そして、たとえその権利を

5 原文で使われている Reich という単語については、別の箇所では「第三帝国」das Dritte Reich として再び使われ (S. 88)、またさらに別の箇所では、「するとまさにドイツで〈王国〉という言葉の意味もまた私に新しい意味を現した」(S. 93) ともある。本論ではハントケが、ナチスのイデオロギーと密接に結びついたこの語〈Reich〉の再生を試みているととらえ、「王国」という訳語を使用した。

手にしたとしても、新たな仕事に取りかかる度に再び獲得しなければならない。主人公は「想像の瞬間」無しに「書くこと」を自分に許さない。ただ、ここで言われている「想像」Phantasieという言葉、ハントケは極めて特別な意味をこめて使っているようである。なぜこれら個別的经验から、ある「法秩序」、「フォルムの王国」という普遍的なものに到達することができるのか。この移行にはこれらに対する独自の理解が隠れているはずである。

そこで筆者が注目したい要素は、先の例にもその特徴を発揮していた、「想像」という現象である。先の箇所では「共感的な想像力」がまるで蝶番のようにしてクールベの風俗画と、「もっと後」の西ベルリンでの平穏な一光景という、全く異質なものの同士を結びつけている。この例のように、テキスト全体が、時に飛躍や断片に見えながらも、「ゆるやかな連続」⁶のうちに進んでいくことを根底で支えているものが、この「想像」のはたらきの中にある——そう仮定して考察を進めたい。

2. 「想像するとは温めること」

作家であるこの主人公は、「万物における一なるもの」das Eine in Allem (S. 100) への欲求を抱いている。そしてあらゆるものの間に「直接的な結びつき」、「連関」(S. 100) が生じ得ることも、さらに「それをただ自由に想像すればよいのだ」(S. 100) ということも直覚している。主人公はこうして「想像すること」への強い信頼を寄せながら、同時にこうも考える——「私は類推が軽率に生じてはならないということも知っていた。類推とは、頭の中の日々の混乱とは逆のもので、熱い震撼の後の想像という黄金の果実であり、そこにおいては〈真の比喩〉として存在」(S. 100) するのである。彼の言う「類推」Analogie は気ままな連想ではない。もっと苛烈な体験で彼を内側から捉えるものである。「物語をたばねている」(S. 100) ものは類推、すなわち「想像」である、それが作家としての彼の命題である。それゆえ彼には絶えず「想像」の真実性が問題になる。

ここでこの言葉に込められた特別な意味を知るために、もう少し別の材料を求めてみよう。

1976年から1980年にかけての手記である『鉛筆の話』(1982年)では、引用符に入った次のような文章が「想像」について説明している。

想像するとは作り出すことではない。想像するとはすでにそこにあるものを温めることである。作り出す行為は存在しない⁷

この短い引用文によって言われていることをもう少し明確にするためにその出典を探してみる

6 Georg Pichler: Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biografie. Wien (Ueberreuter) 2002, S. 136.

7 Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 1985, S. 278.

と、この文はルートヴィヒ・ホール⁸（1904–1980）の作品『ノート集、あるいは性急ではない和解について』の中に見つかる。ホールのこのノート集には、彼の膨大な思索の数々が断片的に収められているが、ハントケが引用したのはごく短い考察を書きとめた部分であり、上記の引用文には以下のような前置きがある。

演説の力——その決定的な力——とは何かを考えながら。つまり、様々な現実に触れること、聞き手の中にあり、聞き手にとって存在している様々な現実をかき回すこと。それはどのようにして可能になるのだろうか？ 想像することによってである。⁹

ホールは「想像」の力を、個人の中にある「様々な現実」Realitätenを「かき回すこと」Aufrührenであるという。ここでは、「聞き手の中にあり、聞き手にとって存在している様々な現実」、と強調されている点に注意したい。聴衆を前にした演説者が、彼ら皆に了解されるであろう現実像を想定し、それを作り上げて話をしても、それは「決定的な力」を持ち得ないとホールは考える。個人を離れた客観的な現実といったものではなく、各々の聞き手が過去に認識した数々の主観的現実だけが問題なのだと言っている。それは一人ひとりの意識の底に沈殿し、もはや運動をやめてしまい意識に上らなくなった様々な記憶と言ひ換えられるかもしれない。「かき回す」、「かきまぜる」という具体的な動作を指す語が、液体の底に沈んだ澱を連想させるからである。そのような、確かに存在しているのだけれども沈み込んでいる、冷たくなった記憶をもう一度暖め、動き出すようにする力がホールの考える「想像」だということになる。すでに知っているながら忘れていたものを、この「想像」は思い出させることができる。

ハントケは『サント・ヴィクトワール山の教え』のエピグラフをゲーテの『ドイツ亡命者の談話』から取っている。それは、メールヒェンを話して欲しいとせがまれた語り手の老人が、想像力というものは要求する力のないものだから、導かれるままに、自分に与えられるものを待ち受けていなければならないと話す、その最後に来る一文である。「今晚、私は、あなたがたが何も思い出さないと同時にすべてを思い出してくれるようなメールヒェンをひとつお約束します」¹⁰。

8 ホールはスイス出身の作家であり、この『ノート集、あるいは性急ではない和解について』（1944/55年）と『ニュアンスとディテール』（1939/42年）が最も知られている。物語作品としては『山登り』（1975年）が代表作である。1940年代から親交のあったマックス・フリッシュやフリードリッヒ・デュレンマットらをはじめ、後年はハントケやアドルフ・ムシュク、ニコラス・ボルンら、より若い世代もホールの作品を高く評価した。本作中にもホールの名前は二度挙がり（S. 44, 81）、『鉛筆の話』に続く次の日記『反復の想像』（執筆時期は1981–82年）からも（S. 68, 76）、当時ハントケがホールの著作に親しんでいたことが分かる。

9 Ludwig Hohl: Die Notizen oder von der unvoreiligen Versöhnung. Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 1984, S. 766.

10 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: Goethes Werke.

この語り手は、誰もがすでに知っているけれど忘れていた普遍的な真実があり、自分はそれを思い出させるメールヒェンを語ることができる、と言いたげである。ホールが考える演説の持つ決定的な力を、ゲーテの言うメールヒェンも共有するようである。その時の語り手とはまさに、お話の作り手というよりも、聞き手と真実の間の媒介者である。

3. 断層箇所

「想像」についてホールに手掛かりを求めてきたが、ここからは、この『サント・ヴィクトワール山の教え』における「想像」について、その最も象徴的に描かれた場面を通して理解していく。

主人公はDという女性と連れ立って、サント・ヴィクトワール山を再訪する。そしてこの山に登った日の夕方、近くの村のレストランで休みながら、窓の向こうに広がるその山や裾野を眺めている。すると、彼の視覚を通して奇妙な体験が始まった。

後になってのことだが、そのとき初めて、その周りを想像がもう長い間旋回していた一点が再び思い浮かんだ。私は山の背の方向へ視線を上げ、その断層箇所を探した。それは、確かに肉眼では見えないが、しかし私はそのてっぺんに立つ送電塔が断層箇所の目印になっていることを知っていた。それは名前すら持っており、「パ・ド・レスカレット」といった。そしてその下の方、比較的平坦な沖積地には、小さな見捨てられた小屋があった。地図には、「セザンヌの小屋」として記載されている。

何かがゆっくりとなった。私は自分が切り取った風景の一部分を長く見れば見るほど、確信を持った——解決に？ 認識に？ 発見に？ 結論に？ 最終解決に？ 次第に遠くの尾根にあるその断層箇所は私の中で静止して存在し、「旋回点」として効力を持つようになった。

まず最初それは死の不安だった——まるで私自身がちょうど両方の岩石の層の間で押しつぶされるかのように——、それから、もし私にかつて「開いた状態」というものがあったなら、それが「開いた状態」だった、もしかつて「その一瞬」というものがあったなら（そしてまた再び忘れられるかもしれなかったが）。——丘の先端の上空の青は「暖かく」なり、そしてその休憩部分の赤い泥灰岩の砂は「熱く」なった。その隣にぴったりと接した森林部分では松の群れがあらゆる緑のなかでも最も多様性のある色をしており、枝の間の暗い影の帯は世界中に広がる、斜面の居住地が見せる窓の列として、そして森のどの木も今では一本

一本見えるようになり、回転しながら立っている「永遠のコマ」として。そのコマとともに、森全体も（そして大きな居住地も）回転しながら立っていた。

（中略）そして私は言葉の王国¹¹が私に開かれるのを見た——「偉大なるフォルムの精神」、守ってくれる覆い、傷つくことがない束の間の時とともに、哲学者が持続をそう定義したような、「実存の定めなき継続」¹²のために開かれている。（中略）そして私は私の中にあるこれらのモノすべての構造を、私の道具一式として感じた。大勝利！と私は思った——まるですべてがもう上手く書かれたかのように。そして私は笑った。（S. 113ff.）

これは、彼の「想像」が「開いた状態」を引き起こした際の、その特殊な時間経験の場面である。「何かがゆっくりとなった」とは、通常の時間意識が停止する合図だろう。この時、「傷つくことがない束の間の時」、主人公は時計の刻む均質な時間から解放され、彼の知覚に起こることだけがすべてである特別な時間を生きている。しかし、その描写は、「まず最初」にあった「死の不安」という一種のパニック状態や、「それから」やって来た「開いた状態」、そして「大勝利！」に至る高揚状態について、はっきりと段階を書き分け、そしてこの特別な瞬間の終わりもまた予想しており（「そしてまた再び忘れられるかもしれなかったが」）、全体的に非日常的な陶酔とは遠く、奇妙に冷静である。

「開いた状態」で起こることを整理してみると、まずは共感覚の知覚がある（空の青が「暖かく」、赤い砂が「熱く」なる）。次に色彩に対する特別に精細な知覚（「松の群れがあらゆる緑のなかでも最も多様性のある色をしており」）がある。さらに、個々の知覚の確実性（「森のどの木も今では一本一本見えるようになり」）が、全体（「森全体」）の知覚を先取りしている。そしてこれらすべての知覚の群れを中心で束ねているものとして、「分散してゆく数々の知覚の回転軸」¹³として、断層箇所が主人公の頭に浮かんでいる。

この断層箇所を本当に知っているのは主人公の「想像」だけである。これは本来「自然の中で肉眼でもって全く見えない」（S. 109）地点なのである。それに、この場面は「12月半ばの早い日没」（S. 116）であり、「想像」の作用しない視覚像はこれほど鮮明ではあり得ない。実際の戸外は、空の「青」も砂の「赤」も松の「緑」も、すべてが刻々と暗くなっているはずなのである。先に取り上げたルートヴィヒ・ホルのイメージを借りれば、容器に入った液体が攪拌されれば渦を巻き始めるように、断層箇所という、それそのものとしては見えない軸を持って、「想像」が渦を巻いている。

11 原文では das Reich der Wörter となっている。「王国」Reich に関しては注5参照。

12 ここで言われる「持続」の定義はスピノザの『エチカ』の中に見つかる。「持続とは存在の無限定な継続である」。スピノザ『エチカ』（上巻）畠中尚志訳、岩波文庫、1998年、94頁参照。

13 Dinter, ebd., S. 146.

注意すべきことは、「想像が、意志とは無関係に、そして説明のしようもなく、絶えず同じ一点の周りを、すなわち種類の異なる岩石の二つの層の間にある断層箇所を回転した」(S. 108f.)とも言われるように、「想像」のはたらきは主人公自身が働きかけることなく起こる点である。むしろ彼はそこに巻き込まれる。さらに、「断層箇所は私の中で静止して存在していて」と書かれるとき、通常の「私」の境界は消滅していることになる。特異な「開いた状態」というものもこのことと関連しているはずである。この「開いた状態」という言葉もまた、ハントケは独自の感覚をふまえて扱っているようである。「開いた状態」とは一体何か、それを問うために、別の場面を参照してみよう。それは主人公が南フランスのある地方を車で通っていたときのことである。

翌日のドライブは我々が一緒にした旅の始まりで、下にある海岸へ行った。ミストラルはおさまった、なまあたたかい、穏やかな冬の日。(中略) 道路はそれらの松に沿って軽く下っていった。その時(「突然」ではなく)、道路と木々とともに世界が開いていた。「その時」はどこか別の場所にもなった。世界は、堅い、基底をなしている地上の王国¹⁴だった。時間は永遠であり、日々のものとしてある。開いているものは、くり返し、私でもあり得る。私は閉じた状態を捨てようとすることができる。私は絶えず外の世界で(色彩とフォルムに囲まれて)そんなふうに穏やかでいるべきなのだ。(S. 23f.)

総じてハントケの作品を評して最も多く使われる言葉は「エピファニー」かもしれない。その概念は例えば、「適切な対象を見つめることで、一体化していると感じる主体が宇宙と幸福に調和する短い満たされた瞬間」¹⁵と定義されている。この場面もハントケ特有のエピファニー体験の典型的な例だと言える。ここで強調しておきたいことは、彼のエピファニーが、付随する状況が具体的に提示されていながら、「下にある海岸」、「なまあたたかい、穏やかな冬の日」、その一回性は絶対化されず、別の時、他の場所で起こる事実が肯定される点である(「〈その時〉はどこか別の場所にもなった」)。この両義性を持つ時間(「時間は永遠であり、日々のものとしてある」)は、「どこか別の場所」で、日常を構成している無数の同等の瞬間の中に反復され得る。

さらにハントケが描いたこのエピファニー体験のとりわけ興味深い点は、「開いているものは、

14 原文ではErdreichとなっている。この語には他に「土壌、地面」の意味もあるが、本作の別の箇所ではErdeがHimmelとの対比において言及されていることも考慮し(S. 71)、天上界とは異なる実在の世界として、ここでは「地上の王国」と訳した。

15 Mireille Tabah: Landschaft als Utopie? Ästhetische Topographien in Peter Handkes Werk seit der Langsame Heimkehr. In: „Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit.“ Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums. Hrsg. von Adolf Haslinger, Herwig Gottwald und Andreas Freinschlag. Stuttgart (Verlag Hans-Dieter Heinz) 2006, S. 19.

くり返し、私でもあり得る」という認識である。「開いている」のは世界の方とは限らない、「私」が「開いている」から世界が開くのもある、とハントケは考える。ハントケはある対談において「開いているもの」das Offeneは「空隙」Leereと言い換えることができ、¹⁶そして「自分にとって、空隙がぱっと開ける体験ほど大きな価値のあるものはない」¹⁷と話したことがある。さらに、後年の日記に見られる、「空隙、どんなものとも私はこれを交換しないだろう」¹⁸という記述からも、「空隙」はハントケにとって、その後も創作に大きな影響力を持ち続けたことがうかがえる。また、「開いた状態」と「空隙」の関係性を次のように記してもいる。「私の中にある空隙、そして私の前にある開いた状態。それはつまり、とうとう私は空になり、そして私の前ではあらゆるものが開いている」¹⁹。やはり「空隙」と「開いた状態」は共に起こる出来事であることがうかがえる。それは通常の自己にとってひとつの解放であると同時に、世界への新たな接触として予想される。

ここからは、ハントケの記述をさらに追うよりも、この「空隙」の経験に最も精通していた芸術家セザンヌの言説に迂回してみたい。なぜそのように言えるか、それはセザンヌと「モチーフ」とが結んでいた関係を知ることによって明らかになる。

4. セザンヌと「モチーフ」

「セザンヌの芸術における普遍的な宗教性は、題材に由来するものには一切関わりがなく、そしてキリスト教に特定したものではなく、むしろ、隠れている絶対的なもの、最終的なもの、時間を超越したものを探し出すことにおいて明らかになる」²⁰。このクルト・バットの言葉はすでに古くからある解釈で、今日では広く知られている。本作の主人公もセザンヌの芸術について同様の認識に到達しているようであるが、その経過は以下のように具体的な経験として語られる。

主人公はセザンヌのアトリエに残された品々を「聖遺物」として見た (S. 63f.)。この見方には本作におけるセザンヌ理解が端的に表れている。それは次のような記述を読めば一層明らかになる。

松と岩が、(中略) 人類の歴史において一度限りの絵文字に組み合わさっていた。(S. 78)

16 Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 1990, S. 128.

17 Ebd., S. 129.

18 Peter Handke: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987-Juli 1990. Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag) 2007, S. 439.

19 Handke: Die Geschichte des Bleistifts. S. 308.

20 Kurt Badt: Die Kunst Cézannes. München (Prestel-Verlag), 1956, S. 115.

それらはさらに、画家の手の劇的な「タッチ」（そして線條）によって組み合わせられて呪文になった。（中略）それは今、最も初期の洞窟絵画と結びついているように見える。（S. 79）

従ってセザンヌの作品は様々なメッセージだろうか？ 私にとってそれは提案だ。（S. 81）

つまり危殆に瀕しているモノを変化させることと救い出すこと——宗教的儀式ではなく、それがこの画家の秘密であった、信仰の形式において。（S. 84）

彼が感嘆するのは、セザンヌ論の多くが取り上げてきた、稀有な空間構成や色彩の美しさよりも、その絵が「人類の歴史」、「呪文」、「最も初期の洞窟絵画」を想起させる点である。さらに彼はそれらを「提案」であると同時に「信仰」として見ている。

一般に洞窟絵画とは、人類が生命の維持、すなわち食糧の確保に活動の大部分を割いていた時代に、先史人たちが描いた山羊や鹿、野牛といった動物の描写であると言われる²¹。動物たちは彼らにとって狩猟の対象であると同時に生活全般において最も貴重な存在である。彼らがその動物たちを描くことは、対象の単なる再現とは全く異なる、もっと切実な、命をつなぐ祈りに等しかっただろう。彼らの絵は、宗教の信仰よりももっと直接的な、自分たちが自然によって途絶えることなく生かされていることへの感謝と、その命の持続を祈る信仰だったとも言える。この主人公には「洞窟」や「松と岩」、すなわち絵のモチーフとセザンヌとの関係性が、先史人と自然との関係性と同じように切実なものに見えたとは言えないか。

そしてまさにその「モチーフ」をセザンヌがどのように理解していたか、本作では次のように述べられている。

一枚の写真が、一本の太い棒で支えられて、絵を描く道具を背中にくくりつけたセザンヌを、「モチーフに向かって出発するところ *Aufbrechend zum Motiv*」という神話的な説明文とともに示している（S. 52）。

セザンヌは、かつて、「モチーフ」をどのように理解しているのか説明するよう請われて、「非常にゆっくりと」両手の広げた指を互いに向かって持って行き、それらを組み合わせ、そしてそれらをぎゅっと結んだ。（中略）セザンヌのある手紙の中に私はさらに、彼がどんな場合も「自然に倣って」描くことはしない——彼の絵はむしろ「自然と並行する構成と調和」であるということを読んだ（S. 78）。

21 高階秀爾監修『西洋美術史』美術出版社、1998年、6-9頁参照。

これらも伝える通り、セザンヌの使う「モチーフ」という言葉には通常の意味を超えた、独自の理解があった。実際に親交のあった画商ヴォラールによる『セザンヌ伝』²²や画家エミール・ベルナールによる『回想のセザンヌ』²³でも、「モチーフへ行く」、あるいは「モチーフから帰ってきた」という表現が散見される。またセザンヌの手紙にも、「その後そこからモチーフに向かって出かける」²⁴、「モチーフの前にいるとき」²⁵、「私は毎日風景の中へ行く、モチーフは美しい」²⁶、「ここ、この川のほとりではモチーフが増加する」²⁷といった記述がある。一方でセザンヌが次のように言う時、彼の言う「自然」は「モチーフ」と極めて近いところにある。「私はいつも自然の前へ行く」²⁸、「われわれの目の前にあって絵を生み出す、自然のあの一部を実現することを私は追究する」²⁹。セザンヌの「モチーフ」とは明らかに、いわゆる「画題」といった抽象的なものではない。彼の場合、もっと具体的な場所、むしろ彼の絵に何らかの展開をもたらす自然の一部分と理解した方がよさそうである。

本作の主人公が触れている、セザンヌが「モチーフ」について手を握り締める動作をしながら話し始めたことは、セザンヌの作画上の理念を知る上で興味深い。それと同時にハントケの「空隙」の経験を考える上でも示唆に富むものである。

画家の意志の総ては沈黙することであるべきだ。自分の内で、先入観にとらわれたどんな声も黙らせるべきだ、忘れるんだ、忘れるんだ、静寂を作り出すんだ、完全なるひとつのこだまになるべきだ。そうすると、彼の感光版に、景色全体が写される。それを画布にとどめるために、それが外へ姿を現すようにするために、メチエを動員しなくてはいけない。しかし、敬虔なメチエ、それも、進んで命令に従うだけの、無意識に翻訳するメチエだ。³⁰

自然が言葉を介さずに示しているテキストを、セザンヌは「敬虔なメチエ」を使って、彼の絵

22 ヴォラール『セザンヌ伝』近藤孝太郎訳、改造文庫、1941年、99頁以下参照。

23 エミール・ベルナール『回想のセザンヌ』有島生馬訳、岩波文庫、1987年、17頁以下参照。

24 Paul Cézanne: Briefe. Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von John Rewald. Zürich (Diogenes Verlag) 1979, S. 287.

25 Ebd., S. 262.

26 Ebd., S. 308.

27 Ebd., S. 305.

28 Ebd., S. 309.

29 Ebd., S. 291.

30 Paul Cézanne: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Mit einem Essay „Zum Verständnis der Texte“ und einer Bibliographie. Hrsg. von Walter Hess. München (Süddeutscher Verlag) 1980, S. 13.

画というテキストへと翻訳する。自然を前にするといくつもの感覚が彼に押し寄せるのだが、それらをひとつも漏らさず両手で組みとめたい、しかし少しでも思考が介入すると逃げて行く。「モチーフ」に向かう芸術家のことを、セザンヌは「こだま」、「感光板」、あるいは「感覚の様々な知覚を収容する器官」³¹とも言っているが、これらすべてには自然との関係における一貫した受動性が共通している。従ってそういう芸術家の道具が「無意識に翻訳するメチエ」であることはもっともである。セザンヌは、「絵を描きながら私が思考する、私が介入する、そうするとすべてが崩壊し、取り返しがつかなくなってしまう」³²と言う。自分の中から知識や思考を追い出し、彼自身は空隙となって自然を受け入れなければ絵にならない。ひたすら見ることの修練を積んできた、際立って鋭敏なセザンヌの目に自然の無限の多様性が見えて来るにも関わらず、その「すべてを忘れる」という代償を払ってなお「モチーフ」に向かう。それは「モチーフ」に対してどこまでも信心深い行為である。セザンヌは「自然の後ろには何があるのだろうか？ ひょっとしたら何もないかもしれない。ひょっとするとすべてがあるかもしれない」³³とも言っている。彼の作画態度を、傍で見ていた友人のガスケが「殉教の苦しみ」³⁴と呼び、あるいは小林秀雄が「自然に関する新しい形の信仰告白だった」³⁵と看破したように、セザンヌは、自然が彼に「レアリザーション 現 されることを迫っていると信じたがゆえに、「モチーフ」の前で「すべてを忘れ」て自分自身を差し出した。この意味において彼にとっては自然の後ろにすべてがあった。本作の主人公がセザンヌの芸術を「信仰の形式」として捉えたことも、納得のゆく洞察である。

5. 「言葉の王国」

ここまで「想像」の瞬間に起こる「空隙」とはどういう出来事か、セザンヌに焦点を絞って考察してきた。これをふまえた上で、改めて、最初に生じた疑問、「想像」という個別的な経験によって「フォルムの王国」のようなひとつの普遍性が築かれるとはどういうことなのか、それを明らかにしてみたい。それは、セザンヌの「信仰の形式」を、作家であるこの主人公が共有しているということを示すことになる。

ハントケが彼の様々な作品を、メールヒェンや叙事詩といった、今日では古びたように見える文学上のカテゴリーに意図的に分類し、それらが再び現実的なものになるよう試みたことはすでに知られている³⁶。しかし本作にはジャンルの明記がなされていない。これを読み終えた読者は

31 Ebd., S. 12.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波文庫、2009年、167頁。

35 小林秀雄『近代絵画』、新潮文庫、1984年、53頁。

36 Vgl. Herwig Gottwald, Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg (Könighausen & Neumann) 2007, S. 193.

果たしてどのように分類するだろうか。その際、題名に与えられた「教え」という言葉は手掛かりになるだろうか。

A.-K. ロイレッケは「教え」という言葉は、一般的には、体系化された、学問的な、そして宗教に関する内容に関連するという。そして、この作品がこの「教え」という呼称以外にはっきりとした文学上のジャンル名を持たない一方で、物語や詩論、芸術についてのエッセイ、そしてそれを越えて、フィクションと自伝的な筆致との一義的でない混成形式を取っているという³⁷。

物語の位相を次々と転換してゆく特徴に着目したこの見方はもっともであるが、A. フーバーは別の観点からこの題名に光を当て、新たな解釈を行った。彼は「教え」^{レ-レ} Lehre に「空隙」^{レ-レ} Leere との二重性を読み取った。そして、「空隙」とは無ではない、見ることによって満ちるものであると言い、この山を「空隙」の象徴として捉えている³⁸。確かに主人公にとってこの山は「登る」対象としてよりも、「見る」対象として書かれている。それによって登山そのものは遅延させられるが、その道のりの描写は山を前にした主人公の知覚の増大とともに豊かになる（「私を、人生においていまだどんなものも引き付けたことがなかったような風に私を引き付けたのがその山だった」(S. 41)）。

しかし、ハントケはこの「教え」という言葉を選ぶことで、やはりある種の宗教性が喚起されることを意図していたのではないだろうか。なぜなら、非常に宗教的な演出を施しながら、それでいて伝統的な神に対する信仰とは全く別種の、彼が作家であることと不可分な、ある純粋な信仰を作品化しているように見えるからである。より正確に言うならば、その信仰を確認する過程としてこの作品がある、そう仮定してみたい。以下ではその具体的な部分を取り上げ、このように読み得る理由を示したい。

「芸術は我々の表現において、自然に永遠を与えなくてはならない」³⁹とセザンヌは言ったことがある。そのセザンヌを主人公は「今という時の人類の師」と呼ぶ。また、彼はシュティフターが「芸術の永遠の法則」(S. 74)を描出しているといい、有名な「穏やかな法則」を引用する。そのシュティフターは、『石さまざま』の序文で、芸術とは彼にとって「宗教についてこの世で最高のものである」、「詩人は世界にごくわずかしかないが、彼らは高位の司祭である」⁴⁰と言った。決して明瞭にそうは書かれていないが、ハントケもこの認識を共有している。それは特に以下の部分に表れている。

37 Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München (Wilhelm Fink Verlag) 2002, S. 78.

38 Vgl. Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg (Königshausen & Neumann), S. 369ff.

39 Cézanne: Über die Kunst. S. 12.

40 Adalbert Stifter: Vorrede. In: Adalbert Stifter: Gesammelte Werke. Bunte Steine. Ein Festgeschenk. Furth im Wald (Vitalis) 2005, S. 7.

シュティフターの「穏やかな法則」に触れた後にセザンヌの絵画経験を扱う、「絵の中の絵」⁴¹という章の終わりで、主人公は不意に「信仰」に言及する。偶然耳にした会話に彼は意表を突かれて自問するのだ。「〈ある信仰によってのみモノは長い時間を経ても現実的であり続けることができる〉という考えがずっと前から私の関心事ではなかっただろうか？」(S. 83)。その後すぐに、彼は自分の「絵の中の絵」について語り始める。それは教区教会の、聖櫃に入った聖杯であるという。「このいわゆる〈最も神聖なもの〉はその頃の私にとっては〈最も現実的なもの〉だった」(S. 83)。

現実的なものにはそれが反復される瞬間も与えられていた。つまり聖変化という言葉によって、いわば神の体となったパンのかけらがそれらの聖杯と一緒に聖櫃の中に収容されるたびごとに。その聖櫃は回して開けられた、(中略) 聖櫃は再び回して閉められた——。(中略) 危殆に瀕しているモノを変化させることと救い出すこと——宗教的儀式ではなく、それがこの画家の秘密であった、信仰の形式において。(S. 84)

ここでの宗教的儀式における聖変化は、セザンヌの「秘密」へと収束しているが、ハントケにとっての「書くこと」の隠喩として読む可能性を示唆してやまない。A. フーバーはこの箇所を指して、「神の代理人である司祭は聖体拝領においてパンとぶどう酒をキリストの体と血に変える。秘跡物は、カトリックの解釈になれば単なる象徴ではなく、神の実体である。キリストは現実の存在において信者と一つになる。(中略) ハントケにとって芸術家は司祭であり、芸術家の書いたものは啓示の器、テキストは保管の場所である」⁴²と述べる。さらにこの「保管の場所」を補足して、「聖櫃がキリストの体をおさめておくように、テキストは様々なモノに起こる出来事をしまっておく」⁴³と説明している。彼の見方では、様々なモノが与える特別な知覚(エピソードとして体験される瞬間の数々)は、テキストという芸術の形式において保管されることで、反復可能なものとしてとどまる。この解釈をふまえてもう一度引用箇所を眺めれば、ここで聖櫃が「回して開けられた」、そして「回して閉められた」と呼ばれる出来事は、重要な意味を帯びてくる。

主人公は「現実的なものにはそれが反復される瞬間も与えられていた」という。つまり主人公にとって「現実的な」言葉とは、過去から現在に至るまで蓄積された、詩人たちの無数のテクス

41 M. クルツは「絵の中の絵」Bild der Bilder という表現が、Buch der Bücher (聖書) の類推形であるがゆえに、ここに絵と書物の関連が暗示されていると指摘している。Vgl. Martina Kurz: Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2003, S. 82f.

42 Huber, ebd., S. 297.

43 Ebd.

トの中から取り出して、もう一度使うことのできる言葉なのではないだろうか。それは自分自身の、あるいは古代の詩人の言葉かもしれない。すると、ここでの詩人の仕事とは、新奇な言語表現を案出することとは異なる。それは、すでに古びて意識されなくなってしまった言葉を、そういった言葉の真価を信じ、彼のテキストにおいて普遍的な真実性を持つ言葉として、再び使用可能にする作業である。「ある信仰によってのみモノは長い時間を経ても現実的であり続けることができる」とは彼のテーゼであり、彼の真実として、「提案」している。

そうした詩人の仕事を試みられる様相が描かれた部分を本作から取り上げてみよう。先の断層箇所場面には「言葉の王国が私に開かれるのを見た」という一節があり、主人公は「私の道具一式」を発見していた。この出来事がまさにこの場面でも起こっている。ベルリンにいた主人公が、墓地のある小高い丘へ出掛けた時のことである。

私はそこで腰をおろし（私の隣の墓石にはグリム兄弟の名前があった）、大きくほ地を見下ろした。そこでは町が今や全く違ったふうに広がっており、遠く離れたところから、つまりその谷底からは川の感覚さえやって来た。雷雨の最初のしずくは頭をあたたく打つものだったが、私は今そこに座っている男に対して、古い小説から一つの文を適用することが当然できる。つまり、「この瞬間に彼より幸せな者は誰もいなかった」。引き返すとき、私はわずかに険しい「ランゲンシャイト通り」で原始時代の水が注ぐのを自分の身に感じた。それはある穏やかな、はっきりとした感覚だった。夕方、鉛筆の黒鉛の先端が光り、そして二、三日の間、「カウフハウス・デス・ヴェステンズ」の旗が谷底でひらめいていた。(S. 95)

いくらか奇妙な場面ではないだろうか。最も奇異な印象を与えるのが、「私は今そこに座っている男に対して、古い小説から一つの文を適用することが当然できる」という、ここでは唯一現在形で書かれた文である。今まで見ていた情景が突然画中画になるような、不意をつく言い回しである。そしてこれに続く、まるで至福の状態をわざと平凡にするかの如くありふれた文が、大仰な前置きをして使われている。

主人公はベルリンを「大きくほ地」、「谷底」と呼ぶように、彼は風景を裸にするまなざしでベルリンを眺めている。ハントケは「言葉の幼年期」⁴⁴という表現を使ったことがあるが、ここではまさに「風景の幼年期」とも言い得る、原初的な地形が現れる。大都市は、あらゆる機能から引き離されて、何もないが、しかしそれがすべてであった時の形に戻る。そうして主人公は例の「想像」を介して、「川の感覚」、「雷雨の最初のしずく」、「原始時代の水が注ぐ」ことを感受している。また、この水のイメージは、別の観点とも関連するかもしれない。というのも、G.

44 Peter Handke: Die Wiederholung, Frankfurt a.M. (Suhrkamp Verlag), 1999, S. 133.

ペータースは、この場面にはめ込まれた「グリム」や「ランゲンシャイト」という名前が作家の源泉としての辞書を暗示すること、さらにこれは文学的な想像の瞬間で、想像とは正しい言葉によって世界を手に行っていることだと指摘している⁴⁵。ここで使われた「正しい言葉」とは「適用することが当然できる」言葉の意味だろう。

この「辞書」という指摘はこの作品の本質と重なる重要な指摘である。辞書とは無数の言語表現から普遍的な要素を抽出したものであり、普遍化の集積である。『鉛筆の話』にはこれと関連する記述がある。「サント・ヴィクトワール山の教えは分析であってはならず、そうではなくて、ゆるやかな接近の（そしてひょっとしたら遠ざかることの）物語にならねばならない。（中略）私は何も意図してはならず、ただ捨象しながら（抽象的に、ではない）物語らざるを得ない（捨象しながら、すなわち、すべてを包括しながら）」⁴⁶。ここで「抽象的に abstrakt」ではなく、「捨象しながら abstrahierend」と書かなければいけないところに、ハントケの方法論が明白に表れている。個別的なものを普遍的なものを引き出してくる、あくまでその過程を形象することが目指されるのである。そのために、世界における普遍性、永遠性を抽出するために、「想像」によって目の前の世界から距離を取ることが不可欠なのである。もし彼のテキストが「抽象的に」なってしまったならば、それは二度と開かない聖櫃と同じで、「想像」の入り口であった個別的なものがもはやそこから取り出せない。捨象する過程を書き留めることによって、彼が歩き、そこから「想像」の瞬間を得た具体的な場所が彼のテキストの中に保管される。

主人公が墓地という場所にいることも示唆的である。墓地とは死者たちの眠る場所であり、そこに眠る死者の数だけ過去が積層している場所である。現在にいる詩人、つまりこの地層の上に生きる詩人として、彼は過去の詩人たちの言葉でできた大地を耕し、そこから彼らの言葉を、彼の「道具」として、もう一度使用可能にする仕事がある。この時の作家とは、ゲーテのメールヒェンの語り手と同じように、もともとそこに在りながら、しかし忘れられているものを、他者にとっても知覚可能にする媒介者である。

6. 二重の途上性

「言葉の王国」、すなわち、「適用されることが当然」な言葉によって初めて書かれる世界を、主人公は信じている。文学上の「想像」の瞬間に、鉛筆の先端から生まれる世界の真実さを信じている。それはまるで書き物机の前に広がる孤独者の幻想世界のようなものであるが、それは違っている。なぜなら主人公は彼の「想像」の入り口を、戸外に出て歩きながら探し続けるからだ⁴⁷。

45 Günter Peters: Epiphanien der Alltäglichen. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. München (Wilhelm Fink Verlag), 30. Band, 1998, Heft 3-4, S. 493.

46 Handke: Die Geschichte des Bleistifts. S. 285.

47 Ch. バルトマンはハントケの諸作品が「一人の男が家から出て歩いて行く」という一文に集約できると言い、

「ただその道だけを楽しみにしていた」(S. 109) と言ってサント・ヴィクトワール山を再訪するように、この主人公は物語において常にどこかへ行く道の途上にいる。

ハントケにとって「想像」は彼の外に存在する、ある場所が引き起こす出来事である⁴⁸。その場所は、ある時にはクールベの風俗画であり、また別の時には断層箇所である。例えば、「うんざりするほど見知ったもの、土地と結びついたものが、通俗的な名前によってとるに足らなくなってしまうもののようでも、そのとき今度ばかりは正しい距離のうちに存在している。〈私の対象〉として、その本当の名前を持って」(S. 46) という一文は、本作の意図を最も端的に伝えるかもしれない。前作『ゆっくりとした帰郷』が、可能な限り固有名詞を排除しているのに対し、本作におけるその数の多さには目を見張るものがある。彼にとって名づけられる場所(「私の対象」)とは「想像」が起こった場所なのである。それぞれの場所は、「想像」によって、あらゆる先入観や知識、概念が剥離した対象として経験される。ちょうどセザンヌの静物画に描かれた果実が、「自然と利用の合間にとどまって、それはあたかも熟視のためにのみ存在しているかのようである」⁴⁹と言われたように。

主人公の絶えざる遊歩は、日常の規矩を超えた知覚を許す「想像」の場所、すなわちそこで自分が空隙になると同時に世界が開かれる場所を探し続けることである。そうしなければ彼には「書くこと」が始まらない。主人公の外面上の途上性は、彼がそうして「想像」の場所とばかり出会うことを信じながら「言葉の王国」へ向かう途上性でもある。漠として捉え難かった物語全体の結びつきは、ひとつの場所からまた次の場所へ、「言葉の王国」への信仰だけを頼りに主人公が描いた軌跡である。

彼らが歩くことと書くこととの関係性を考察している。Vgl. Christoph Bartmann: Hand und Fuß. Peter Handkes literarische Anthropologie. In: „Abenteuerliche, gefährvolle Arbeit.“ Erzählen als (Über)Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symbiosions. Hrsg. von Adolf Haslinger, Herwig Gottwald und Andreas Freinschlag. Stuttgart (Verlag Hans-Dieter Heinz) 2006, S. 9-18.

48 R. ボーガーズはハントケの「想像」を、「いくつもの知覚像がそこに保管されている場所」と定義している。Vgl. Roland Borgards: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München (Wilhelm Fink Verlag) 2003, S. 20f.

49 メイヤー・シャピロ『モダン・アート』二見史郎訳、みすず書房、1984年、29頁。

